CRÓNICAS

JOSÉ MARTÍ

"Para Martí empezó a estar clara la novedosa propuesta: el artículo de prensa debía asumir la función pública de lo literario. Así, sus crónicas no fueron mero ejercicio estético o vínculo informativo: fueron, definitivamente, y sin por ello excluir sus poemas o ensayos, su obra literaria" —*Susana Rotker*

Colección Documentos

DEBATE

Entre 1880 y 1892, José Martí publicó más de cuatrocientas crónicas sobre Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa, más un centenar de deslumbrantes retratos (o «cabezas», como las llamaba Rubén Darío). Estos textos aparecieron en diarios como *La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Opinión Pública* de Montevideo, *La República* de Tegucigalpa, *El Partido Liberal* de México y *Las Américas* de Nueva York. Recogidas en las *Obras completas* (Editora Nacional de Cuba, 1963), las crónicas ocupan trece de los veinticinco tomos.

Así, más de la mitad de la obra escrita por Martí se compone de textos publicados en los periódicos. Y, no obstante, la crítica literaria marginó hasta hace muy poco tiempo esta enorme masa textual. La marginación resulta significativa no tanto por la enormidad de esa masa, sino porque ella inicia la renovación de la prosa en Hispanoamérica.

A pesar de la importancia que tienen los textos periodísticos para comprender una etapa fundamental de la cultura hispanoamericana, el desinterés de la crítica ha afectado no sólo a la total valoración de la obra de Martí y Darío, sino a la de todos los escritores modernistas, como si su producción poética hubiera estado totalmente divorciada de sus textos periodísticos[1].

1 Las crónicas de Darío fueron recopiladas en libros, incluso durante la vida del autor; uno de los más conocidos es el que lleva por título *Los raros*. En cambio la posteridad de José Martí se ha ocupado más de reproducir su dimensión de hombre político y, acaso, su carácter de fun-

La omisión es notable. La relación entre ambas formas de escritura fue tan estrecha que durante todo el período sólo hubo dos cronistas ajenos al servicio de la poesía –José María Vargas Vila y Enrique Gómez Carrillo–, mientras que todos los demás «creadores de arte puro» se volcaron no sólo en poemas, sino en ensayos y crónicas: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, José Enrique Rodó.

Fue hacia fines del siglo XIX cuando se empezó a perfilar en América Latina la idea de la «pureza» o, más precisamente, de la autonomía de los discursos. La época de los modernistas es la de la desaparición de la categoría del hombre «letrado» característico del siglo XIX –al estilo de Bello y Sarmiento, por ejemplo–; es la época en que el periodismo, la política y la pedagogía se especializaban y separaban de las «letras».

Durante casi un siglo, la crítica aceptó al pie de la letra la toma de conciencia modernista sobre el acto poético como definición del discurso literario. Así se mantuvieron hábitos de lecturas fundados sobre estereotipos acerca de la «pureza de la creación poética», oponiendo la noción de «arte» a la del producto del trabajo asalariado, como si la deslumbrante prosa de Martí en su retrato de Emerson fuera menos «literaria» por haber sido un artículo pagado y publicado en un periódico que sus solitarios y desesperados *Versos libres*.

Esta forma de separar la creación de la escritura asalariada fue compartida en gran medida por los modernistas, al

---

dador de la poesía modernista por la temprana publicación de *Ismaelillo*. Los sectores contemporáneos que no tienen acceso a las voluminosas *Obras completas* han conocido los poemas y discursos, pero no habían contado hasta ahora con antologías o ediciones de las crónicas de Martí, sin duda decisivas para la escritura hispanoamericana.

Cada mención que se hace en el texto a las *Obras completas* de Martí corresponde a la edición de la Editora Nacional de Cuba en coordinación con la Editora del Consejo Nacional de Cultura y la Editora del Consejo Nacional de Universidades, La Habana 1963-1965, 2ª ed., 1975. El volumen y la paginación respectiva aparecerán entre paréntesis al final de cada cita; en caso de usarse otra edición, se señalará en nota aparte.

menos en sus declaraciones públicas. Sin embargo, la escritura en los periódicos era tan importante que el propio Rubén Darío confesó que «es en ese periódico [*La Nación*] donde comprendí a mi manera el *manejo del estilo* y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago de Estrada, además de José Martí»[2]. La confesión es llamativa porque el *estilo* era nada menos que la esencia de la especificidad del discurso literario. Y Darío, el gran poeta, revela haberlo aprendido de la prosa periodística.

Y es que la crónica fue el laboratorio de ensayo del «estilo» –como diría Darío– modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y una forma de entender lo literario que tienen que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo con imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes.

No se pueden negar las limitaciones y presiones editoriales en los periódicos, ni tampoco la velocidad exigida en las redacciones: puede decirse que las crónicas son «literatura bajo presión», pero no por eso menos literatura. ¿Qué pensar, si no, de la calidad de esos textos no perecederos –una característica del periodismo es la temporalidad y no sólo del referente, sino del interés que produce en el lector–? ¿Qué pensar del cuidado consciente con que eran elaborados?

Una de las primeras preguntas que surgen al estudiar la crónica como punto de encuentro del periodismo y de la literatura es si ella puede ser efectivamente considerada como arte, ya que sus condiciones de producción y publicación respondieron activamente a las reglas del mercado. Lo que queda claro al leer hoy la crónica modernista es la voluntad literaria de sus autores, es la conciencia de escritura que se descubre en esos textos, requisitos mínimos para afirmar la «literariedad», siguiendo la conocida diferenciación de Roland

2 Darío, *Autobiografía* (Buenos Aires, 1976), p. 63.

Barthes entre escritor y escribidor[3]. A partir de allí, se debe admitir que el arte y lo estético no son valores absolutos, sino acuerdos sociales en una época o país determinados[4] y que lo que importa de una obra es su carácter ejemplar, como diría Walter Benjamin: «que sea capaz, primero, de inducir a otros productores a producir y, segundo, de poner a su disposición un producto mejorado»[5].

Estas consideraciones se desprenden de la lectura de las crónicas periodísticas de José Martí, que ponen en duda las divisiones establecidas entre arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas[6]. Esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos acerca de la «literatura pura», de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de are; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las elites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo. La recuperación de las crónicas propone una historia literaria no concentrada en el arte como artefacto de las elites, no aislada –como ha sucedido tan a menudo– del resto de los fenómenos sociales[7].

---

3 Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol (Barcelona, 1977), pp. 184-185.

4 Jan Mukarovsky, Función, norma y valor estético como hechos sociales» (1936), *Escritos de estética y semiótica del arte*, trad. A. Anthony Visová (Barcelona, 1977), p. 48. También Meter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (1974), trad. M. Shaw (Minneapolis: 1984); Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca y Londres 1985).

5 Walter Benjamin, «The Autor as Producer, *Reflections*, ed. Dametz, trad. E. Jephcott (Nueva York, 1986), p. 22.

6 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), p. 154.

7 Uno de los argumentos más conocidos es el desarrollado por Françoise Perús en *Literatura y sociedad en América Latina, el modernismo* (México, Siglo XXI Ed., 1976); allí sostiene que en el modernismo el trabajo intelectual se convirtió en mercancía de las empresas periodísticas, defendiendo ella también la diferencia entre el *sgagne-pan* y las actividades «más elevadas». La primera correspondería a la actividad periodística; la segunda a la poética, distinción que «implica desde la supervivencia de valores señoriales hasta la voluntad de defensa del estatuto social del escritor y de la autonomía del quehacer artístico» (p. 86).

La crónica

La crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de arqueología del presente que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir. Por definición, sus precursores en América Latina son Manuel Gutiérrez Nájera (en *El Nacional* de México, 1880) y José Martí (en *La Opinión Nacional*, 1881-1882, y *La Nación*, 1882-1895), quienes iban a darle un vuelco más literario a lo que se esperaba como meros entretenimientos.

El caso de Gutiérrez Nájera se acerca más al estilo ligero de la *chronique*, con un tono mundano y abundantes galicismos. En cambio, Martí, aun en esa columna que mantuvo en *La Opinión Nacional* de Caracas, entre noviembre de 1881 y junio de 1882, la auténtica vitrina de variedades llamada «Sección constante», no llegó nunca a resultar frívolo. Con tendencia a la oratoria y a un cuidado de la precisión de cada vocablo que lo inducía a recurrir tanto a arcaísmos como a neologismos, Martí no dejaba de ser ameno ni variado: saltaba de los consejos de dormir con gorra o las nuevas vajillas para tomar el té, a las guerras y la política internacional, la educación, la arquitectura, la moda y muy especialmente los adelantos de la ciencia y los grandes valores literarios; pero no cesó de reflexionar sobre la ética y la condición humana a través de imágenes muy cuidadas, de información exhaustiva, de gracia narrativa y de un aliento donde hasta las minucias tendían a armar un todo armónico y más trascendente.

Nada era pequeño o poco interesante, nada era ignorado por esa mirada de cronista que sabe encontrarle un sentido para la cultura y el hombre de la ciudad. La variedad era, sin duda, un reto. Pero para Gutiérrez Nájera era, más bien, un requisito absurdo, porque –según decía– el periodista debía «partirse en mil pedazos y quedar entero», saber de economía, teología, panadería, ciencias, baile, teatro y ferrocarri-

les, «y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o consultar un diccionario»[8].

Aunque Martí había escrito como colaborador local del periodismo tanto en México como en Caracas, su verdadero trabajo comenzó como corresponsal de *La Opinión Nacional* desde Nueva York, inaugurando por primera vez ese rol entre los hispanoamericanos.

Más respetuoso de la necesidad de informar al lector que Gutiérrez Nájera, no por eso dejó de escribir las crónicas con el mismo esmero que cualquier otro texto literario. Y si bien mantuvo –también en las Cartas desde Nueva York que enviaría durante más de una década a toda América, especialmente a *La Nación* de Buenos Aires– el estilo de crónica francesa en cuanto a vitrina de variedades, algunos de sus mejores textos se dedican a un solo tema rompiendo con la tradición de *Le Figaro*: el puente de Brooklyn, el terremoto de Charleston, Emerson, Longfellow, Walt Whitman, Jesse James.

Es indudable que en este y otros cambios prevaleció la enseñanza del periodismo norteamericano. Martí fue, por un lado, gran lector de la prensa neoyorquina –admiraba, por ejemplo a *The Herald*, que desde hacia medio siglo había inaugurado la costumbre de las grandes coberturas y hasta de las ediciones especiales dedicadas a un solo tema de interés– y, por otro, colaborador de *The Hour* y aún más de *The Sun*, el diario de Charles Danah, quien incluso llegó a escribir el obituario de Martí. *The Sun* fue el «puente entre la vieja prensa y el nuevo periodismo que se estaba desarrollando antes de fin de siglo»[9]; como los otros grandes diarios de Nueva York, estaba escrito pensando en una audiencia de trabajadores, pequeños comerciantes e inmigrantes y sus editoriales les estaban dedicados.

8 *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera* (México, 1974), p. 14.

9 Edwin y Michael Emery, *The Press and America. An Interpretative History of the Mass Media* (Englewood Cliffs, 1978), p. 188.

Fue muy importante para el Martí cronista la lección de *The Sun:* su objetivo confeso era presentar una fotografía diaria de las cosas que sucedían en el mundo entero de la manera más luminosa y vívida. Danah contrataba escritores para llevarlos a sus páginas, que debían ser simples y claras, una fotografía de la gente de Nueva York; insistía en el interés por la política, la economía y el gobierno, pero sabía que primero «está la gente».

Era el nuevo periodismo del momento; investigar hasta el fondo, como exigía Pulitzer, usar todos los recursos narrativos para llamar la atención y hacer vívida la noticia, dedicar enormes extensiones a una información que podía parecer menor, pero que interesaba al hombre de la calle, la época de las grandes cruzadas editoriales. Era también la época de los corresponsales de guerra en el extranjero, de la prensa sensacionalista. Y mientras Martí leía y admiraba a escritores/periodistas como Mark Twain y Walt Whitman, se dejaba deslumbrar por el danés Jacob Riis, el reportero policial de dos de los diarios preferidos del cubano –el *New York Tribune* y el *Evening Sun*–, el crítico del sistema capitalista que fue un escándalo y un éxito con sus crónicas sobre los barrios bajos de Nueva York y sus defensas de las pequeñas gentes.

¿Qué mejor enseñanza que la de estar «donde las cosas suceden» podía recibir una literatura como la modernista, que aspiraba a seguir el ritmo de los cambios y a reflejar «en sí misma las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico» (XXI, 163)?

Si bien el tono del mejor periodismo norteamericano no solía ser tan personal como las crónicas modernistas –es decir, no destacaba la marca del sujeto literario–, durante todo el siglo XIX no fue una reivindicación de la especificidad de su discurso la «objetividad». El periodismo debía tomar partido, no ser neutral ni siquiera en la elección de las noticias que daba, porque debía privar el interés de los lectores locales. En verdad el tema de la «objetividad» sólo comenzó a ser esgrimido por la agencia de noticias Associated Press: como

quería vender noticias a lo largo de todo el país, trataba de elaborarlas del modo más «objetivo» (distante) para interesar a un público más vasto. Y es sólo hacia fines de siglo cuando *The New York Times* comenzó a tener éxito al imponer un modelo más «informativo» que el que se usaba hasta entonces: un modelo de narrar historias o reportajes.

Para entender el contexto periodístico de la crónica hispanoamericana es vital saber no sólo que la influencia europea tendía más a editorializar o que la norteamericana privilegiaba la noticia. Porque esto último, si bien es verdadero, es parcial: en la prensa más moderna de Occidente las noticias solían ser ficciones documentales. Los hechos contaban, pero entretener era tan importante como informar. Dato central para la definición del género es que los *reporters* elegían expresarse a través de las técnicas del realismo porque así coincidían mejor con las tendencias cientificistas, pero sobre todo para diferenciarse de los literatos que los antecedieron. Los modernistas, a su vez, aventuraron el subjetivismo de la mirada y sobrescribieron, para diferenciarse de los *reporters*.

El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Pero a la crónica sí la define su alta referencialidad –aunque expresada por un sujeto literario– y la temporalidad, o mejor dicho la actualidad. Ortega y Gasset decía que el periodismo es «el arte del acontecimiento como tal»: la crónica, entonces, era un relato de historia contemporánea, de la historia de cada día.

Ahora bien, desde el punto de vista de las teorías literarias, ni la referencialidad ni la actualidad de las crónicas se oponen a su condición de textos autónomos dentro de la esfera estético-literaria. Muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos; es el caso de los *Cuentos frágiles* y *Cuentos de color humo* de Gutiérrez Nájera, «Esta era una reina», «¡A poblá!», «Bouquet» o «El año que viene siempre es azul», de Rubén Darío. Lo mismo se puede decir de textos como «El terremoto de Charleston» o «Jesse James» de José Martí. Es decir, que al perderse

con los años la significación principal que pudieron tener las crónicas, para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia.

Además, el periodismo hispanoamericano no había encontrado su autonomía discursiva. Los mejores diarios publicaban, junto a las noticias recibidas a través del telégrafo, cartas personales, largos textos de opinión o de ficción producidos por grandes autores nacionales o extranjeros, avisos comerciales. Los corresponsales eran en general escritores como Emilio Castelar o el propio José Martí, y ni siquiera la diagramación diferenciaba el material estrictamente noticioso del resto de los textos que aparecían en la primera plana. Un ejemplo es el caso de *La Nación*, periódico donde Martí se desempeñó como corresponsal desde Nueva York durante más de una década y que sin duda era el más moderno del hemisferio; *La Nación* daba cabida a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones y artículos políticos que en su momento fueron leídos como fábulas fantásticas.

La revisión de la primera plana de *La Opinión Nacional* de Caracas entre 1880-1883, período en que Martí mantuvo relación con ese diario, ya como lector, colaborador o corresponsal, arroja observaciones similares. El dato más importante es que este periódico publicó en el comienzo de la década de los 80 varias crónicas martianas donde ya se planteaba renovar la escritura a través de recursos aprendidos de las otras artes. Además, tanto esa postulación como la musicalidad lograda por Martí en sus textos sobre Wilde, Longfellow, Emerson, Calderón y Darwin, son anteriores a las proclamas de los simbolistas franceses encabezadas por Paul Verlaine.

La poesía también está en los talleres

El diario es el signo de los nuevos tiempos: a una época de tal movilidad corresponde una escritura semejante. Sólo el periódico permite la invasora entrada de la vida: es justamente la vida el único asunto legítimo en la cultura finisecular. El periodismo fue una de las fuentes de aprendizaje natural para esta nueva sensibilidad que debía encontrar poesía

en una cotidianidad invasora. Como dice en el prólogo al «Poema del Niágara» de Juan Antonio Pérez Bonalde (1882), en una afirmación que explica tanto el sistema de representación a través del símbolo y la analogía como el trabajo del cronista con una materia diaria y vulgar: «en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes».

La crónica modernista como práctica cultural reveló un profundo corte epistemológico. No sólo la duda ocupaba el centro del pensamiento, sino que la temporalidad invadía como un marco casi palpable. Todo era perecedero, cambiante, imperfecto. Y masivo: «Asístese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos (...) El genio va pasando de individual a colectivo».

Entre las exquisiteces artepuristas y prerrafaelitas, entre los perfeccionamientos parnasianos, los gemidos románticos y el avance del positivismo y el realismo naturalista, Martí propuso el escape a una interioridad aún no corrompida por la voracidad materialista ni la reproducción de cánones artísticos prestigiosos. Quiso encarnarse en la modernidad, usar y combinar a su modo todo aquello que le fuera útil para que su pensamiento encontrara la forma expresiva más sincera, dar cuenta del hollín y el vértigo de las grandes ciudades. En sus textos, especialmente en las crónicas y en las poesías, se lee el rechazo a las costumbres impuestas por la urbanización y la burguesía; pero como poeta-periodista niega que la poesía se haya derrumbado junto con las creencias. La poesía –exclama– «está en las fundaciones y en las fábricas de máquinas de vapor; está en las noches rojizas y dantescas de las modernas babilónicas fábricas: está en los talleres» (XIII, 421).

La mano en las entrañas

La conciencia de la modernidad lo va impregnando todo. No sólo van a caer los sistemas de percepción, sino que las formas de expresión serán otras. El periodismo será un medio ideal para palpar día a día el fluir de la nueva sociedad,

para tratar de conocer a los hombres: el escritor interroga a lo inmediato e interroga a la vez a su subjetividad. El yo y la experiencia personal sustituyen de algún modo a la ciencia: sólo lo subjetivo y vivido aparece como seguro. Al fin de cuentas, escribe Martí: «¿Y por dónde hemos de empezar a estudiar sino por nosotros mismos? Hay que meterse la mano en las entrañas y mirar la sangre al sol: si no, no se adelanta» (XX, 372-73).

En la modernidad, de acuerdo con Martí en el prólogo al poema de Pérez Bonalde, los escritores no trabajan ya para la corte y por eso son mirados con temor: «los bardos modernos [...] aunque a veces arriendan la lira, no la alquilan ya por siempre, y aun suelen no alquilarla». De modo que el trabajo asalariado del cronista, pese a las quejas de los modernistas, proporcionaba una libertad que se desconocía en la pasada época de los mecenazgos. Distinto es para un artista producir de por vida bajo el amparo de un protector al que debía complacer, que ser un empleado con deberes delimitados dentro de horarios fijos. Si tales deberes eran más o menos flexibles es materia discutible, pero Martí afirma de modo implícito la autonomía de la escritura, puesto que aun aquellos que debían «alquilar su lira» tenían el privilegio de ser dueños de sí y de su obra al salir de las oficinas.

Era imposible ya la producción de «esas macizas y corpulentas obras de ingenio» a las que se refería Martí con sarcasmo, aludiendo a una época pasada y estable. Pequeñez, fragmentación, inestabilidad: los libros de poemas comienzan a ser suma de retazos o partes autónomas o fragmentos –el *Ismaelillo* fue el último intento de Martí por conferir unidad a un libro de poemas–; la prosa es breve, de tan corta vida y tan relampagueante como las ideas. La desacralización actúa en todas direcciones y el periodismo deja de ser el espacio previo de la literatura, aquel espacio de la novela por entregas que luego se reunían en un libro, como el *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo.

Martí, por otra parte, tenía conciencia de la desaparición del público lector, al menos en lo que se refiere a la literatura

modernista. Sabía que sus libros poéticos se convertirían en comunicaciones privadas y casi íntimas con unos pocos lectores, ya que el mercado literario era favorable a propuestas muy distintas de la suya, como eran las novelas naturalistas, realistas, criollistas e indigenistas. Frente a éxitos de venta como *Juvenilia* de Miguel Cané, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez o *Martín Fierro* de José Fernández, la edición de las obras de Rubén Darío, por ejemplo, debía ser financiada a duras penas por amigos. Para Martí empezó a estar clara la novedosa propuesta: el artículo de prensa debía asumir la función pública de lo literario. Así, sus crónicas no fueron mero ejercicio estético o vehículo informativo; fueron, definitivamente y sin por ello excluir sus poemas o ensayos, su obra literaria.

Los otros cronistas

Antes del modernismo, el cronista era más bien un retratista de costumbres al estilo francés e inglés. Estos cuadros de costumbres eran *tableaux vivants* generalmente anclados en el pasado –aunque algunas notas de Larra hicieran referencias a la actualidad– y cumplían con rol racionalizador similar al del resto de la literatura de la época: ordenar el espacio de representación nacional[10].

Los cuadros de costumbres seguían publicándose en la época de Martí. Allí, como en los textos de mediados del siglo XIX, se ayudaba a forjar naciones al describir y promover estilos de vida, reiterando costumbres como rituales cívicos. Se afirmaba la nacionalidad glosándola.

10 «La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de "cuadros vivos" que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas.» Y «El cuadro, en el siglo XVIII, es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un "orden"». Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1973), trad. A. Garzón del Camino (México, 8ª ed., 1983), p. 152.

El peruano Ricardo Palma es el más conocido exponente de este tipo de escritura. Para él, iniciado como autor en la época la posindependencia, el texto debía llenar el vacío con humor. Para ello recrea la historia a través de crónicas que no son propiamente cuentos, ni periodismo ni historia; propone en los diarios una suerte de literatura nacional escéptica que atrae al lector con una enseñanza amena, mezcla de anales y folletín, que se pretende verdadera en esencia y no en el dato. Casticista vehemente, sostenía que la costumbre impondría las palabras y también su versión nacional del «cómo somos».

En 1883, cuando Martí ya había publicado los textos básicos de su nueva poética, Palma seguía con sus cronicones chistosos plagados de refranes, proverbios, coplillas, epigramas y diálogos al modo teatral, siempre con un fin moralizador. Palma creía que había que reeducar al pueblo con su propia historia; la misión del cronista debía ser la de representar al Otro: al que no es clase alta, sea en términos económicos, militares o de la Iglesia misma.

El cuadro vivo es efecto de una práctica ordenadora que responde al proyecto de someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso; se subordina al otro al discurso de la civilización, a los espacios disciplinados de la ley. Es lo que ocurre con los textos de Ricardo Palma o los de Domingo F. Sarmiento, en Argentina. Y también con los de costumbristas cubanos de la década de los 80 del siglo XIX, como José Quintín Suzarte, José E. Triay, Francisco Valerio o Francisco de Paula Gelabert; o con los de cronistas mexicanos de la época, como Guillermo Prieto, Ángel de Campo o Ignacio Manuel Altamirano.

En la época de Martí, la tradición de la escritura estaba de acuerdo con los proyectos de la burguesía. A pesar de que los cronistas no coincidían con el gusto importador que compartirían burgueses con modernistas, de hecho esos textos se pican de un modo más respetuoso dentro de las instituciones. Creyentes en el orden y el progreso, racionalizan de un modo convincente, ofreciendo al Otro ese proyecto de progreso.

El mismo prócer Eugenio María de Hostos, para quien la

literatura no tenía otra función que la de educar y moralizar, mantiene la dicotomía civilización/barbarie con una retórica prácticamente iluminista donde la pedagogía ocupa el campo discursivo en defensa de la razón, las leyes, la familia, la amistad entre los hombres y la lucha por la patria.

La jerarquización de lo temporal por encima de los regionalismos no significa –en absoluto– que José Martí no defendiera la necesidad de producir en cada país una literatura propia. Pero la creación auténtica no consistía en dibujar tipos humanos, exotismos paisajistas u ordenanzas, ni en atrapar la realidad en términos eurocentristas como la oposición entre civilización y barbarie.

Frente a la prensa

La Opinión Nacional, el diario donde Martí comenzó su experiencia corresponsal, seguía siendo en 1880 el periódico de la clase dirigente y liberal. Aún no se había «profesionalizado» como diario en el sentido comercial. Connotación que adquiriría después: vender información. Es cierto que los cables producían noticias, pero muchas de ellas siguen siendo editoriales; en sus textos –de períodos cortos, pocos adjetivos y un acento puesto en la referencialidad– se observan obsesiones comunes a Martí: la crisis de la vida contemporánea, el imperialismo norteamericano, la necesidad de crear el hombre nuevo y sacrificado.

Ante este panorama de escritura racionalizadora en el sentido más tradicional, cuya insistencia en educar para el progreso parece una imposición y una lucha contra la realidad, José Martí responde editando en Caracas la *Revista Venezolana*. En pleno fragor positivista, el 1º de julio de 1881 Martí define lo propio no en términos de civilización, sino como memoria de lo viejo y lo patrio como arte, libro, hombre, paisaje y color. Su ánimo es encontrar la libertad y las divinidades nuevas en la naturaleza y en la historia propia, en oposición implícita al sistema institucional.

La comparación con el diario *La Nación* de Buenos Aires no arroja resultados muy distintos. A pesar de su profesión

de fe de haberse comercializado como medio informativo, en verdad siguió por mucho tiempo siendo el lugar donde los notables seguían emitiendo su opinión. Aunque allí priva el problema de la inmigración y cómo poblar los desiertos, el eje es el mismo: desde un «nosotros» se habla del progreso, del equilibrio social como bienestar y *fair play*, la necesidad de controlar el caos con las leyes de la conciencia y la razón. Y de nuevo: arraigar en la masa de nuestras poblaciones los hábitos del orden y la libertad.

El otro gran corresponsal de la época fue el español Emilio Castelar, también periodista y escritor. Castelar parecía compartir la poética de los nuevos tiempos, pero su sistema de representación se desvanece: es un caleidoscopio que no representa absolutamente nada, es pura forma sin contenido, es una combinación de palabras al modo de las nuevas modas literarias; cuanto más se infla allí el lenguaje, más vacío de creación parece.

La creación de otro espacio de escritura

En un lugar discursivo tan heterogéneo como aún era el periodismo –se iniciaba su definición–, los escritores recurrieron a la estilización para diferenciarse del mero repórter, para que se notase el sujeto literario y específico que había producido la crónica. Así, el énfasis del estilo –dispositivo de especificación del sujeto literario a fin de siglo– sólo adquiere densidad en proporción inversa a los lugares «antiestéticos» –el periódico– en que opera.

Tomemos, por ejemplo, dos ideas de Martí acerca de la crónica:

> Que un periódico sea literario no depende de que se vierta en él mucha literatura, sino que se escriba literariamente todo. En cada artículo debe verse la mano enguantada que lo escribe, y los labios sin mancha que lo dictan... (XVIII, 513).

Todo esto revela también la presencia de un género nuevo donde comunicación y arte parecían reñidos, pero termi-

naron encontrando en las crónicas su espacio de resolución. Tanto es así que, si como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de referencialidad y actualidad (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar el valor textual en toda su autonomía.

La idea de Martí de que lo importante es que todo se escriba «literariamente» y de que en todo artículo debe descubrirse «la mano enguantada» que lo ha creado, remite a dos de las características fundamentales del sistema de narración modernista, al modo en que plantearon su ruptura con el sistema literario. Por un lado está la revalorización del sujeto literario, que aparece en relación con la necesidad de diferenciar al escritor del repórter y al surgimiento del Yo como único modo de alcanzar la autenticidad, de acuerdo con la poética modernista. Por otra parte, esta nueva escritura descarta, como ocurrió con el romanticismo europeo, la exigencia clásica del arte como imitación de la naturaleza.

No se trata en los modernistas de la *imitatio:* el Yo sirve también para ordenar los discursos entrecruzados de la ciencia, la tecnología, la filología, la erudición literaria y cosmopolita, conciliándose en el «órgano de los instantes».

Tanto la prosa como la poesía modernista tejieron un sistema de correspondencias entre el estado interior y la realidad objetiva armando cadenas asociativas a través del símbolo y la analogía. Martí, además, reivindicaba la subjetividad creadora unida a la historia, conciliando un Yo textual que no es romántico ni anónimo con un Yo colectivo que asume en sí que «el hombre es el Universo unificado» (XXI; 261). El «yo» que Martí anuncia como respuesta a la modernidad, a la crisis finisecular, no es confesional o personalizado: es un yo que quiere asumir en sí al universo, un yo colectivo que no expresa la individualidad, sino el alma del mundo, lo cual significaba que expresarse a sí mismo y a la vida entera era una sola cosa.

La ruptura de la crónica es marcada: no hay mimesis, catarsis o racionalización totalizadora, puesto que su verdad

es sólo la interioridad. El yo organiza las imágenes de una realidad que se percibe fragmentada, asociándolas con leyes de la naturaleza, elevando historias cotidianas y noticias periodísticas a una dimensión ontológica.

Por un lado, se rompe con el lenguaje convencional recurriendo al símbolo, es decir, que se rompe con el lenguaje en cuanto representa, el lenguaje que nombra, que recorta, que combina, que ata y desata las cosas al hacerlas ver en la transparencia de las palabras[11]. El discurso se vuelve equívoco a través de la palabra no usual, el objeto, el paisaje, el mito, la relación de lo no evidente. Por otro lado, el trabajo con el lenguaje debía ser «matemático, geométrico, escultórico». Decía Martí:

> En las palabras hay una capa que las envuelve, que es el uso: es necesario ir hasta el cuerpo de ellas. Se siente en este examen que algo se quiebra, y se ve en lo hondo. Han de usarse las palabras como se ven en lo hondo, en su significación real, etimológica, y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresada en ella (XXI, 164).

Para los modernistas era preciso acabar con los tópicos; si los lugares comunes de la prensa anquilosaban la mentalidad del público, el lenguaje literario convencional era también una forma de anquilosamiento. Los modernistas vieron ligada al cambio social la pretensión de renovar lingüística y sintácticamente el castellano. El propio Darío afirmó que el «clisé verbal» «encierra el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad». La verdadera literatura tenía que ir acompañada por un índice de originalidad, lo opuesto al clisé, la nueva forma de decir.

Ese modo nuevo de decir no era sólo un problema de estilo. La crónica habría de aportar a los modernistas no sólo una práctica de escritura, sino también la conciencia de su

11 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (México, 1968), p. 302.

instrumento y nuevas formas de percepción. La crónica cambió inclusive la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo fue capaz de convertirse en poesía, pasado a través «del alma» del poeta. Martí decía: «… en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes», «no hay hechos menores», «cada día es un poema».

Los procedimientos como la poetización de lo real forman parte de la «literariedad» y de la condición de prosa poética de las crónicas modernistas. La nueva poética produjo también un género literario nuevo, entendiendo por género un método de conceptuación de la realidad, de composición y orientación externa e interna, que en este caso oscila entre el discurso literario y el periodístico conformando un espacio propio[12].

La condición de género literario nuevo de las crónicas martianas se corrobora incluso si se las analiza con herramientas estructuralistas como las del orden temporal y espacial del discurso. Esos textos son –en tanto periodismo– un discurso representativo dependiente de la dimensión temporal –como la historia, las biografías–, pero extraen de su cualidad literaria recursos como la ficcionalización, la analogía y el simbolismo. Estos recursos crean un espacio distinto del referencial: sus proposiciones –como en la poesía lírica– no son lógicas ni temporales, sino de semejanza o desemejanza.

La crónica como género de cruce entre la literatura y el periodismo incita, así, a reconsiderar elementos como:

– arte y noción de funcionalidad (al arte se le atribuye el campo de las emociones y de la imaginación, excluyéndolo en buena medida del interés hacia los hechos);

– referencialidad (característica del periodismo despegada del aislamiento «elevado» que pretendió imponerse a la

12 Cfr. P. N. Medvedev/M. M. Bakhtin, en «The Elements of the Artistici Construction», *The Formal Method in Literaty Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle (Baltimore, 1978).

literatura modernista con el «artepurismo»). Aceptar una literatura que incorpore no sólo la referencialidad, sino también la temporalidad, en términos de la actualidad de lo narrado, implicaría la formación de una literatura que es también la historia que se está haciendo;

– el lugar del sujeto de la enunciación tanto en el periodismo como en la literatura.

Las pequeñas obras fúlgidas

La propuesta de Martí acerca de la crónica implica un cambio drástico en la historia literaria. En tiempos pasados –razonaba en 1882, en su prólogo al «Poema del Niágara» de Juan Antonio Pérez Bonalde– se producían «grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas», mientras que del mudable presente no pueden nacer sino «pequeñas obras fúlgidas». Estas pequeñas obras fúlgidas eran sus poemas. Y también las crónicas: ambas corresponden a la sincera búsqueda colectiva, al divino *average* whitmaniano y no –como antes– al aislado trabajo de los protegidos por la Iglesia, el Estado, los mecenas o las herencias familiares. Las crónicas representaron el inicio de la democratización de la escritura y de la lectura; el arte ya no era sólo el reservado a las elites.

Las «pequeñas obras fúlgidas» no sólo revelaron un sincretismo y originalidad particulares, sino lo fragmentario como cosmovisión. La pequeñez, la fragmentación, la inestabilidad: los libros de poemas comienzan a ser suma de retazos o partes autónomas o fragmentos; la prosa misma es breve, de tan corta vida y tan relampagueante como las ideas. La desacralización actúa en todas direcciones y el periodismo deja de ser el espacio previo de la literatura, aquel espacio de la novela por entregas o de series que luego se reunían en un libro, como el *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo. La crónica comienza a ocupar un espacio propio y, como los modernistas, perfila una de las especificidades de la literatura hispanoamericana: la apropiación ecléctica de campos culturales y géneros dispares.

Todos estos elementos configuran una experiencia textual nueva, si por novedad se entiende la no repetición de esquemas, figuras o significaciones; sin son nuevas, en fin, aquellas cosas capaces de sobrepasar «su época, su lenguaje y la institución social en la que nacieron y por la cual nacieron»[13].

Susana Rotker

13 Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe* (París, 1978), pp. 18-19. Recurro a esta definición por considerarla más adecuada que la que puede extraerse de los análisis de Tinianov, sólo porque éstos consideran lo nuevo como una sustitución de sistemas, como una evolución casi darwinista; es decir, como si en verdad cada nuevo sistema fuese una especie de hijo más adelantado de algún otro sistema anterior. El reparo es sólo por calificar de «evolución literaria» al cambio, mientras que Castoriadis simplemente verifica que lo nuevo no imita que su esencia consiste en abrir otros modos de percibir la realidad al relacionar de diferente manera elementos ya existentes, que crear es hacer pensable lo que no parecía pensable (pp. 19-23).
De todos modos, las herramientas aportadas por Tinianov confirman igualmente la novedad del sistema de representación. El tratamiento de la imagen modernista es un hecho literario: ha variado la cualidad de una «función» dentro del sistema hispanoamericano. Basta ese elemento para demostrar la cualidad diferencial de la representación con respecto a la tradición y a la época, aun con todas las variantes internas entre el romanticismo, por un lado, y el costumbrismo, el naturalismo y el realismo, por otro (o aun otras formas regionalistas contemporáneas, como el indigenismo o la gauchesca). Ver Y. Tinianov, «De la evolución literaria», *Formalismo y vanguardia* (1), trad. Agustín García Tirado (Madrid, 1973), pp. 115-39.
También acota Edgard Said: «... the way to consider originality is to look not for the first instances of a phenomenon, but rather to see duplication, parallelism, symmetry, parody, repetition, echoes of it –the way, for example, literature has made itself into a topos of writing» («On Originality», *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass., 1983), p. 135. Esta manera de entender la originalidad, la ruptura o la novedad dentro del sistema literario, remite al propio Martí. Para él romper con las convenciones impuestas no significaba buscar la originalidad por sí misma, ni mucho menos el parricidio literario. Martí cree que «Las obras literarias son como los hijos: rehacen a sus padres» (Prólogo al «Poema del Niágara»).

Esta selección fue elaborada tomando en cuenta sólo las crónicas escritas desde Nueva York sobre temas norteamericanos. Aunque consultamos los originales y microfilmes de *La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas y *El Partido Liberal* de México en los casos de duda, recurrimos a la primera edición publicada por la Editora Nacional de Cuba, en coordinación con la Editora del Consejo Nacional de Cultura y la Editora del Consejo Nacional de Universidades, La Habana, 1963-1965, 2ª ed., 1975. Esa edición demostró una y otra vez ser la más fiel, pero como *a posteriori* se descubrieron crónicas no compiladas, fue preciso tomar en cuenta las *Nuevas cartas de Nueva York* (México: Siglo XXI, 1980), reunidas por Ernesto Mejía Sánchez. La edición de La Habana acumuló en cuatro volúmenes (del 9 al 13, sobre el total de 26) el conjunto de crónicas enviadas desde Estados Unidos, titulándolas «Escenas norteamericanas» (1882-1891) y «Norteamericanos. Letras, pintura y artículos varios». De ese grupo se tomaron las primeras quince crónicas de esta antología. «Un rostro rehecho», que también es clara muestra de la escritura de Martí como corresponsal en Nueva York, aparece en el volumen 23, titulado «Periodismo diverso». En este caso se empleó la versión de *Sección constante. Historia, letras, biografía, curiosidades y ciencia* (Caracas: Imprenta Nacional, 1955), al cuidado de Pedro Grases. Otras ediciones consultadas fueron *Obras completas* (La Habana: Trópico, 1963-1965) y *Textos. Mi tiempo: un mundo nuevo. Una antología general* (México: SEP/UNAM, 1982), reunida por Jaime Labastida.

Esta crónica sobre el parque de diversiones de Coney Island revela con intensidad el asombro de Martí ante las multitudes y ante la transformación incesante de la realidad cotidiana. Los cambios eran tan drásticos que el hombre se acostaba con una imagen y se levantaba con otra: todo era entonces fecundo y fragmentario, vertiginoso, imperfecto.

Publicado en 1881, este texto es una pieza clave para comprender la modernidad y el modo en que el hombre latinoamericano comenzó a lidiar con ella. Aquí se nota cómo las tradiciones resultaban insuficientes para comprender la vida en su multiplicidad; cómo las ciencias no aclaraban sino parcialmente la dimensión física, y cómo la metafísica y la ontología se convirtieron en las ramas más lesionadas del saber. Una de las imágenes más transparentes de ese momento es la representación del individuo solitario entre las multitudes de Nueva York ¿compendio de la nueva realidad urbana?, espantado ante la monetarización y la pérdida del sentido de la existencia.

Esta crónica apareció publicada con la siguiente nota de Adriano Páez: «En el número 64 de La Pluma *han podido ver nuestros lectores un artículo en que el célebre escritor italiano De Amicis describe a París de noche. Recomendamos que se compare esa pintura con la que hace el señor Martí de* Coney Island *en Nueva York. Ambas son admirables».*